PLASTYKA



WARSZAWA • GRUDZIEŃ • 1937 • WYDAWNICTWA ROK III • Nr 1 (20–21)

DRZEWORYT ORYGINALNY JADWIGI HŁADKI.

KIEROWNIK ADMINISTRACJI: Stanisław Raczkowski. WYDAWCA: Eugeniusz Arct.



Drzeworyt tłoczono w Doświadczalnej Pracowni Graficznej Szl. Szk. Rzem. Warszawa Lipowa 14.



W I T S T W O S Z

Przed pięciuset laty w 1438 roku urodził się Wit Stwosz (Stosz), jeden z najwspanialszych rzeźbiarzy epoki gotyckiej. Według jednej z wersji urodzony w Norymberdze. Od 1473 do 1492—9 roku, przez lat ponad dwadzieścia przebywał w Polsce. Dookoła narodowości Stwosza toczą się naukowe dysputy. Wysuwane są tezy, że był Polakiem, synem Hanusza Stwosza puszkarza królewskiego z Krakowa, na poparcie tej tezy cytuje się na podstawie rękopisu Neudörffera (Rettberg) — „Stwosz był Polakiem, który przywędrował z Krakowa" („aus Krakau birdig"), na podstawie zapiski z 1499 r. — „Stwosz z Krakowa", na podstawie Reicke'a — : że Stwosz w Norymberdze polskie stroje nosił i polskie zachowywał zwyczaje. Z drugiej strony wysuwa się tezy, że Stosz to był Niemiec Veit Stoss z Norymbergi, w Norymberdze urodzony.
Wśród dokumentów zachowanych z XV w. znajdują się papiery, w których w języku polskim są notatki o rodzinie Stwoszów z Krakowa.
Niezależnie od słuszności jednej z tych tez wiemy, że w XV w. Kraków z Pragą i Norymbergą należał do jednej rodziny kulturalnej, w której zaznaczały się silnie wpływy flandryjskie, a później włoskie. Jednocześnie wiemy, że ówczesne mieszczaństwo polskie składało się w przeważnej swej części z elementu nie-

mieckiego. W tym oświetleniu, tak różnym od współczesnych doktryn nacjonalistycznych, narodowość Wita Stwosza odgrywa dla nas tym mniejszą rolę.

Wiemy, że był twórcą ołtarza w kościele Mariackim w Krakowie, którego pracą zajmował się od 1477 do 1489 r. Znamy również, poza szeregiem drzeworytów, rzeźbę „Chrystusa w Ogodzie Oliwnym“, która to rzeźba znajduje się w Krakowskim Muzeum Narodowym; wiemy, że w 1492 r. wykonał sarkofag Kazimierza Jagiellończyka, że we Włocławku rzeźbił nagrobek biskupa Piotra z Bnin i w Gnieźnie nagrobek Zbigniewa Oleśnickiego.

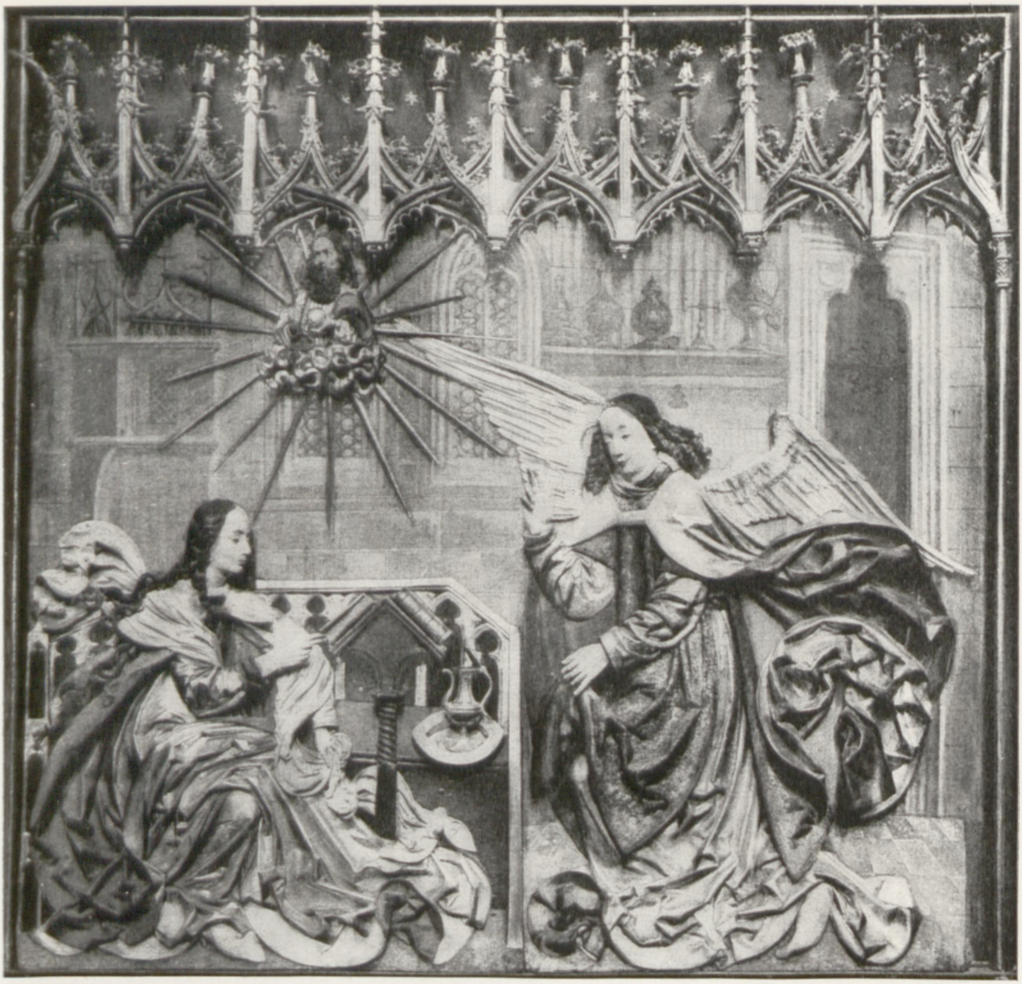
Był więc Wit Stwosz niezwykle czynnym i twórczym rzeźbiarzem w Polsce przez bardzo długie lata i uległ wpływom otoczenia, o których mówi prof. Szydłowski, nazywając je wpływami włoskimi, wpływami twórców ówcześnie budującego się dziedzińca wawelskiego.

O wpływach otoczenia, mówią nam więcej typy figur zdobiących ołtarz Najświętszej Maryi Panny w Krakowie, gdzie uderza wybitny typ polski, typ znany z epoki Bolesławów, typ Jagiellonów, typ profesorów Uniwersytetu Krakowskiego, czy wreszcie typ chłopstwa spod Krakowa. Ten sam wpływ otoczenia znajdujemy w tle płaskorzeźb ołtarza, gdzie wśród kwiatów odcyfrować się dają te gatunki roślinności, które są charakterystyczne dla okolic Krakowa.

Archiwalne notatki przynoszą nowy dowód wpływu otoczenia na artystę; nadaje swoim synom (urodzonym w Krakowie) polskie imiona. Można więc powiedzieć o Wicie Stwoszu, że o ile nawet nie był Polakiem, to stał się nim, wszedł do współczesnego świata polskiego, a potem do polskiej kultury. Sumując powyższe zdania z faktem wpływu twórczości Wita Stwosza przez setki lat na kształtującą się w Polsce twórczość artystyczną — możemy dziś powiedzieć: Wit Stwosz należy do polskiej historii sztuki.







Zdanie to jest bardzo ważkie.
Bo wielkim był twórcą ten rzeźbiarz, rytownik, malarz, architekt, a nawet konstruktor mostów. Twórcą nie tylko na miarę Albrechta Dürera, lecz na miarę nawet większą od Dürera lub Grunewalda. Pierwszy z pierwszych w końcu XV wieku.
Rzeźbiarz żyjący na przełomie epoki gotyckiej i renesansowej, w czarownej formie łączący surowość linii z miękkością form i bogactwem modelunku. Twórca przepięknych kompozycji o niezrównanym umiarze.
Ważkie jest zaliczenie Wita Stwosza do polskiej sztuki i przez to, że wskazuje jak daleko w przeszłości istniała w Polsce wysoka kultura artystyczna. Kultura, na której tle nazwisko Stwosza nie pozostaje odosobnione. Akta krakowskie notują Jana Cieślę w 1446 r., Stanisława w 1450, Piotra Kosa w 1465, Stanisława z Berna w 1466, Stanisława Oleśnickiego w 1489, Jana Waligórę w 1491,

Stanisława Skórkę w 1495, Jana Gorayczyka w 1496, Wawrzyńca Włodarza w 1498, Adama z Lublina w 1499 i wielu, wielu innych zarówno w Krakowie jak i w innych miastach polskich.

Często powtarza się współcześnie o młodości polskiej kultury, o konieczności ścisłego kontaktu z Zachodem, aby za tym Zachodem postępować krok w krok. Ocenia się twórczość przez zestawienia z dziełami zagranicznymi, żąda (o ile krytyka może coś żądać) postępowania wzdłuż linii prądów zagranicznych. Apologia epigonizmu, zatracania istotnych rodzimych wartości.

Wielka sztuka Wita Stwosza mówi nam o twórczości, którą Polska może się chlubić od pięciuset lat, o twórczości, która rozwijała się ciągle aż po dni dzisiejsze, a której wspaniałym reprezentantem był Wyczółkowski, jeden z najwspanialszych artystów współczesnych, któremu poświęcamy dalszy ciąg numeru.

m. l.



Ilustracje na okładce i na str. 3, 4, 5 i 6-ej z „Le Retable de Notre-Dame a Cracovie", T. Szydłowskiego.



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia z teki ukraińskiej.

W Y C Z Ó Ł K O W S K I

Osiemdziesiąt cztery lata życia Wyczółkowskiego, to osiemdziesiąt cztery lata dziejów sztuki w Polsce. Kiedy się pomyśli, że autor ...ych tek litograficznych studiował malarstwo jeszcze w klasie Matejki, że za jego życia przeżył swe życie i stworzył swą sztukę Wyspiański, zdążył się urodzić, zainicjować w Polsce rozwój nowoczesnego drzeworytu i umrzeć Skoczylas, że za jego życia zdążył powstać i przebrzmieć futuryzm, dadaizm i puryzm, ogarnia nas zdumienie wobec niepożytości człowieczego życia i jego artystycznego talentu. I rzeczywiście uderzająca jest miłość szczególna mistrza litografii polskiej wobec wiekowych drzew, tych ludzi w świecie roślinnym. Wyczółkowski, podobnie, jak owe rosochate olbrzymy puszczańskie, trwały wobec przemijań dokolnych. Nie dziw tedy, że spodziewając się kresu dni swoich wyraził pragnienie, aby ciało jego złożono właśnie tam, na skraju Tucholskiej Puszczy, we Wtelnie.

Pragnął zapewne, kiedy już dusza ciało Jego opuści, aby to ciało stało się prochem żywiącym żywot drzew ukochanych, wzamian za życie jakim ich urok ożywiał dzieła artysty.

Wydaje mi się, że Wyczółkowski drzewa kochał, jak swoich Braci w Przyrodzie, czując, że ta sama jest Wola, która przenika ich i Jego ciało mitem wytrwałym.

Oh! jakże czcigodnie wytrwałym!

Tyle nazwisk, tyle nazwisk kładło się na płyty grobowe, a Wyczół ciągle wśród nas zostawał, wspaniały, dostojny jak Jego Bracia Drzewa o pniach niebosiężnych, rozrosłych konarach i niezmożonym rdzeniu żywotności. Chełmoński, Brat Albert, Stanisławski, Fałat, Malczewski, Ruszczyc, odchodzili jeden po

drugim, a Wyczółkowski zielenił się liśćmi, zdobił kwiatami swych dzieł, nieugięty i niepohamowany w uśmiechu dziecięco czystym z jakim spoglądał na ludzi, na świat, na sztukę. Chciało się całować tę dłoń szlachetną, która zbrojna w pędzel, kredkę pastelową czy litograficzną, dawała nam tylokrotnie znaki nawoływania do kontemplacji świetlistego czaru kwitnącej gruszy, modlitewnego nastroju wnętrza kościoła czy charakterystycznie pogiętej gałęzi sosny.

Wyczółkowski rysując porażał nas prądem wzruszenia artystycznego. Nie dziw, że linia jego rysunku jest podobna niejednokrotnie do błyskawicy, Jest przecież drogą wyładowania się porozumienia między sercem artysty a sercem widza.

I jeżeli mówię o sercu to właśnie dlatego, że cała sprawa w sztuce Wyczółkowskiego, sedno rzeczy leżało w sercu nie w mózgu, żeby posłużyć się zwrotem, który nie jest może naukowo ścisły, ale dla każdego za to zrozumiały. Kiedy człowiek pisze do drugiego człowieka list, nie czyni nic innego, jak to jedynie, że podaje swemu bliźniemu sygnały. Ptak śpiewa, kwiat pachnie, gwiazdy migocą, ocean faluje, artysta tworzy dzieła sztuki. Jeżeli też o kim można to powiedzieć, w sensie niemal biologicznego instynktu, to właśnie o Wyczółkowskim.

Słyszeliśmy o Bogu, który stworzył anioły, iżby Go podziwiały i kochały. Ale czy istotnie świat nie jest zwierciadłem Boga, a człowiek zwierciadłem świata?

Artysta rodzaju Wyczółkowskiego, to różdżkarz odnajdujący nurty mające wytrysnąć źródłami gaszącymi pragnienie łaknących.
Poussin wierzył w to, że celem malarstwa jest delektowanie się (delectation), lubowanie się. Możnaby zapewne użyć także słowa smakowanie lub rozkoszowanie się.

I kiedy Max Jacob w swojej Art poetique (Paryż 1900) słusznie twierdzi, że „Przez rysunek rozumiemy pożądanie formy", to w odniesieniu do Wyczółkowskiego, należałoby zapewne mniemać, że chodzi również o pożądanie rozkoszy. I nawet nie również — poprostu przede wszyskim! Rzecz jasna, mowa o rozkoszy artystycznej bezinteresownej intelektualnie i praktycznie.

Niewątpliwie, dla umysłów zdolnych patrzeć na las jedynie z punktu widzenia fabrykanta papieru, albo dowódcy baterii ciężkich dział polowych, stosunek Wyczółkowskiego do lasu jest godny pobłażania. Typ mężczyzny-inżyniera patrzy na typ mężczyzny-artysty, jak na dziecko, dla którego świat jest wielką zabawką.

Czy sztuka razem z religią będzie wygnana z przyszłego społeczeństwa-mrowiska? To zupełnie możliwe. Nienawiść do sztuki dorównuje nienawiści do religii i na razie jest jeszcze jak można-by sądzić, tylko przez pewien rodzaj snobizmu, torelowane to wszystko, co się zwie sztuką.

Dla tysięcy ludzi litograficzne zygzaki Wyczółkowskiego są atawistycznym bełkotem jaskiniowego rysownika bizonów i reniferów. Jednakże jest to godne uwagi, ów jaskiniowiec z Font de Gamme odróżnił się od bizona i renifera właśnie przez rysunek. Kto wie czy i dzisiejszy artysta nie różni się od otaczających go bliźnich właśnie przez swe litografie i pastele. Tak też rzecz traktując, podziwiajmy czar estetyczny dzieła malarskiego i rysunkowego
 Wyczółkowskiego.





L. WYCZÓŁKOWSKI. Autoportret litografia.

Słyszałem z niejednych ust o naturalizmie Wyczółkowskiego. A przecież nic bardziej złudnego, jak naturalizm rysownika „Skarbca Wawelskiego". Świat byłby nazbyt piękny estetycznie, gdyby wyglądał tak, jak na malowidłach czy litografiach „Wyczóła".
Kto to pyszałkowato twierdził, że kwiaty rzeczywiste są piękniejsze od malowanych?! Nie znał widocznie kwiatów Wyczółkowskiego. Byłoby niewątpliwie doktrynerstwem chcieć nakarmić głodnego rybami z obrazu jakiegoś Holendra, ale nasycić głód estetyczny formy i koloru może tylko martwa natura jakiegoś, powiedzmy, Cézanne'a.
Litograficzną sosną Wyczóła nie można prawdopodobnie napalić w kominku, ale jakiej trwałości jest płomień zachwytu, który nas przenika na widok oznaczającej ją rysowniczej zawikliny.
Ta zawiklina położona na białej powierzchni ręką artysty, tytułem sejsmograficznego wykresu jego estetycznej emocji, świadczy swym kształtem o indywidualności biologicznej zwanej sosną.
To też, jeżeli ktoś usiłuje zmiażdżyć zwolennika, tak zwanego, „futuryzmu", przeciwstawieniem mu wielkości sztuki naturalistycznej, przez przytoczenie na-

zwiska Wyczóła, zaprzecza sobie. Zygzaki autora teki litograficznej „Gościeradz" są czymś dalszym od naturalizmu niż od „futuryzmu". Jeżeli też na rysunkach Rembrandta niema właściwie ludzi, ale powikłane jak kłąbki sznurków, kreski, zygzaki, sztrychy i wszelkiego typu gryzmoły, bardziej pozornie bezładne niż świadome, to tymbardziej trudne jest wmawianie w siebie samego, że widzi się na litografiach Wyczóła coś więcej niż wszelakiego autoramentu szare, białe i czarne miejsca. Sosny, kwiaty, architektura? Nic podobnego, jedynie litografie. Ale dość irytującej może przesady. Oczywiście, kwiaty, drzewa, widoki miast, ale przecieleśnione, to znaczy z zachowaniem istotności ich kształtów w innych zrealizowane ciałach.

Wszystko co było z muru, tkanki roślinnej, co miało korę i liście, co pachniało, co było szorstkie lub miękkie, przemieniało się w niuansy faktury; olejnej, akwarelowej, pastelowej czy wreszcie litograficznej. I jeżeli ktokolwiek ma na końcu języka słówko impresjonizm, niechże się nie niecierpliwi, Wyczółkowski nie malował, ani rysował kwiatów, on rysował swoje wzruszenia ex re kwiatów.

L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.





L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

Dlatego też, jeżeli nie mieści się w tej samej szufladzie, co Boccioni albo Carra, to tem mniej ma wspólnego z Meissonnier'em powiedzmy. Ozenfant czy Braque wierzyli w swój intelekt artystyczny, Meisonnier ufał tak zwanej rzeczywistości naturalnej. Wyczół zaufał swemu wzruszeniu i jeżeli darł jakiś rysunek, to nie dlatego, że uważał go za błędny wobec natury, ale za



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

nieodpowiadający jego wzruszeniu wobec tej natury. Nie czuł, że rysunek ten wyzwala pełnię jego rozkoszy estetycznej w obcowaniu z tematem, podejmował więc rzecz na nowo.

I kiedy kształt cynerarii czy dębu, albo kościoła Mariackiego był trafnym odwzorem ekstazy artysty, wówczas mistrz legalizował go swym podpisem,



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

jako słuszny wobec tematu, powodu, ekstazy.
Tak śmiejący się mniema, że śmiech jego świadczy o śmieszności rzeczy, gdy jest on przecież tylko dokumentem stanu psychicznego tego, który się śmieje. Słysząc krzyczącego człowieka nie wiemy czy boli go noga, czy ramię, ale wiemy, że cierpi.
Podobnie oglądając rysunek Wyczóła wiemy, że upaja się on pięknem i jak się niem upaja. To że jednocześnie widzimy ślady powodów tych upojeń w gruncie rzeczy jest kwestią znaczenia drugorzędnego. I w tym rozumieniu sprawy były jego dzieła niejednokrotnie jakby uwidocznioną muzyką, żeby wspomnieć choćby rozmaite „Storczyki".

Praca artystyczna Wyczółkowskiego nie epatowała nikogo żadną sensacyjnością. To, co nam pokazywał, wystawiając swoje malowidła, pastele, czy litografie, było zawsze tak świetne, że nie zwracało uwagi swą doskonałością. Któż tam w epoce Einsteina, Russela i Zacharowa będzie kontemplował gwiaździste niebo, wobec łechcącego próżność ludzką widowiska *Neonów*.
Mniej gwiazd, więcej neonów!! Neony nad neonami!!

Gwiazdy są szarlatanerią, są echami średniowiecza, to ćwieki zabobonów wbite w głowy wszelkich symbolistów i zwolenników patosu.
Trzeba zadymić niebo — gwiazdy odwracają uwagę od ziemi. Ba! mówmy otwarcie — od neonów.
W neonach macie, wołają wrogowie patosu gwieździstych niebios, coctail spreparowany z komet i zórz polarnych, dosmakujecie się tam ognistego Elma i pierścieni Saturna, a nade wszystko podniebienie wasze połechce podniecająca pienistość inteligencji człowieka, w jednej szklanej rurce ofiarującej wam cały Wszechświat — rodzaj touillabasse'y Marsylskiej ze wszystkich galaksyj.
Wyczółkowski, podobnie jak dąb na ulicy Święto Jańskiej w Gdyni, który sterczy anachronicznie między kandydatami na drapacze nieba, tkwi pośród namiętnych nurtów „sztuki świadomej", niewzruszoną kotwicą „przestarzałości". W czasach kiedy sam Picasso trącić się zdaje myszką, Wyczółkowski ciągle jeszcze jest Wyczółkowskim. Zegadłowicz przestał pisać „Powsinogów", a Wyczółkowski ciągle jest Wyczółkowskim. Ale prawda, nie nie ciągle. I Wyczółkowski miał swoje przemiany.
Najpierw był uczniem Gersona i Matejki i Wagnera, a to znaczy, że zwrotnica jego pracy artystycznej wbrew nastawieniu talentu, kierowała go na tory malarstwa anegdotycznego, jeżeli chodzi o „co" i na tory malarstwa pewnej konwencji lubującej się w brązach i sosach „made in Monachium" jeżeli chodzi o „jak". Ale zetknięcie się z naturą po wyjściu z pracowni akademickich sprawiło, że Wyczółkowski odkrył to w plain'air'ze, co inni odkrywali na obrazach w Paryżu. To, że naprzykład woły są o świcie z jednej strony różowe, a z drugiej niebieskie. Ba, że niebieski i lila bywa także śnieg i zorana ziemia.
Tak więc autor „Kopania buraków" i „Połowu raków" odkrył kolor. I rzeczywiście trzeba się zgodzić, że kolor w jego rudymentarnym sensie Wyczółkowski „wyczuł" w sposób niemal absolutny. Amatorzy obcości opowiadają cuda o barwach Odillon Redon'a w Petit Palais. Trzeba koniecznie urządzić ze dwie sale Wyczółkowskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie, ażeby wielbicieli francuskich artystów olśnić polskim artystą. Rzecz zastanawiająca, ci z naszych malarzy, którzy hołdują barwie jako jedynemu „tematowi" malarskiemu, nie powołują się, nie bardzo rozumiem dlaczego, na Wyczółkowskiego. Wyczółkowski bardziej, niż kto inny, przecież wyłącznym, tematem swoich dzieł uczynił kształt i kolor, docierając w ich odrzeczywistnianiu niemal na krawędzie abstrakcji przedmiotowej.
Z tego też punktu widzenia, sztuka jego z czystym sumieniem może być uważana za czystą estetycznie.
Niektóre plansze litograficzne na temat zim w Gościeradzu są nieomal tak oderwane, jak koncepcje formalne suprematystów.
I to jest także w Wyczółkowskim wspaniałe, owa rozpiętość „całej liry" od „Maryny Mniszchówny" z roku 1880, do „Szronów" z lat 1930-tych o których, nie bez racji można się wyrazić, że to Dionizos potrąca struny liry Apollina.

Wyczółkowski z racji rodzaju swego talentu jest zjawiskiem odosobnionym, kontynuować jego sztukę jest niemożliwe. Z tej prostej przyczyny, że aby coś kontynuować konieczne jest znać zasady zjawiska mającego być kontynuowanym. Apollinem można zostać, Dionizosem trzeba przyjść na świat! Można rozwija sztukę Ozenfent'a, Legera, ba, można było rozwijać sztukę



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia

Verocchia czy nawet Tintoretta. Dzieła ich były zbudowane wedle świadomie ustalonych zasad estetycznych. Nie można tego bynajmniej powiedzieć o malarstwie Wyczółkowskiego. Nic też dziwnego, że jego korekta w Akademii polegała przeważnie na uwagach tego rodzaju: „Wie Pan co, wie Pan co, to trzeba rysować, taką linią nerwową, wrażliwą!“ Krótko a wyraźnie mówiąc,



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

jego pedagogika artystyczna sprowadzała się do rady „dobrego" rysowania. Ale, że trzeba dobrze rysować o tym wie każdy, chodzi tylko o tę drobnostkę, jak do tego dojść.

Jestem najświęciej przekonany, że sam Wyczółkowski tego nie wiedział. Nie stosował bowiem żadnego ściśle określonego efektu rysowniczego czy ma-

larskiego. Był sobą. A jest się sobą, poza własną świadomością sobistości takiej czy innej. Jeżeli zaś nawet osiąga się znajomość rysów charakterystycznych swej sobistości, nie można jej przezwyciężyć *).
Przynajmniej jeżeli się jest artystą takim, jak Wyczółkowski.
Żądać też od niego, aby legitymował się ze słuszności estetycznej każdej kreski czy centki w swoich dziełach, niema poprostu sensu.
Tym mniej, wobec tego, można żądać od tego rodzaju artysty udzielania wskazówek uczniom.

Rytm fal i wirów nurtu płynącego w górach potoku, powstaje jako wypadkowa nie przypadkowa zetknięcia, podczas ruchu spadania, wody z kamienistym łożyskiem. Zupełnie podobnie powstają zawikliny nurtu rysowniczego pod ręką Wyczółkowskiego — jako wypadkowa spotkania się jego sobistości artystycznej ze zjawiskami rzeczywistości. Aby je naśladować — te zawikliny — trzeba-by być drugim Wyczółkowskim. Może też dlatego młodzież artystyczna zachowywała raczej obojętność wobec niego — nie mogąc niczego uszczknąć dla siebie z jego sztuki, bowiem musiałaby uszczknąć coś z jego talentu, a talent wbrew poglądom więcej efektownym niż słusznym, jest czemś nie do nabycia, tak jak rysy twarzy, albo rasa. Jest, dzisiaj przynajmniej, zupełnie wykluczone, aby Eskimos zamienił się w Araba. Właśnie tak samo nie może się Pankiewicz zamienić w Wyczółkowskiego, albo Kowarski w Kossaka.

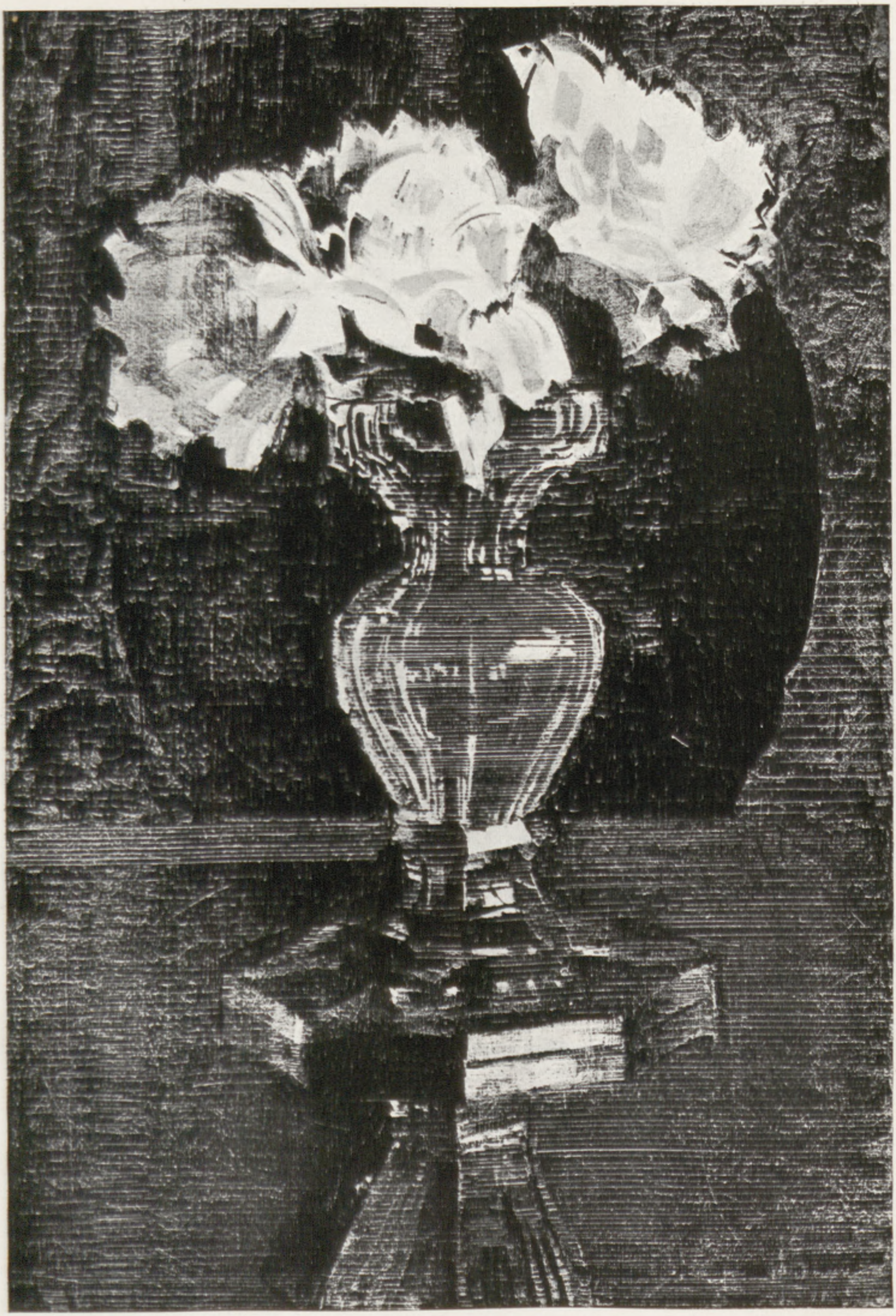
Wyczółkowski jest pozycją, żeby tak rzec statyczną, w dziejach sztuki w Polsce. Sam kontemplator piękna wizualnego świata ze swej strony, jest przedmiotem kontemplacji tak zwanej publiczności. Bez reszty wartość jego sztuki zawiera się w emocji zmysłowej. I jeżeli wspomniałem suprematystów, to ze względu na abstrakcjonizm, ale na dwu różnych torach estetycznych.
To co daje nam suprematysta jest zarówno pochodzenia jak i przeznaczenia intelektualnego.
Do suprematyzmu przede wszystkim odnosi się zdanie Maritain'a „Sztuki Piękne mają za cel wywołanie przez dzieło które tworzą, radości i rozkosze intelektualne za pośrednictwem intuicji zmysłów".
Ta radość, nie jest radością wynikającą z aktu poznania, radością z wiedzy, radością z prawdy.

Jest to radość wypływająca z tego aktu, kiedy obiekt (do którego poznanie się stosuje) stoi w doskonałym stosunku do inteligencji. Odrealizowanie, z punktu widzenia tematu przyrodniczego, świata wizualnego, przez Wyczółkowskiego, w jego litografiach (a także w niejednej akwareli i pastelu) na temat, np. oszronionych wnętrz lasów, jest innego porządku — chodzi tu o elipsę plastyczną. Powiedziane jest pierwsze, powiedziane jest trzecie. Drugie jest domyślne.
Zresztą bardzo łatwo. Jest powiedziany walor, jest powiedziany kształt. Domyślności artysta pozostawił, że chodzi o świerk czy modrzew w zimie, albo o kwitnącą gruszę.

Rozwój tego impresjonistycznego abstrakcjonizmu Wyczółkowskiego był prostolinijnie konsekwentny.

---

*) Chcę tutaj podkreślić, że błędny jest pogląd, jakoby mistrzostwo rysownicze mogło powstawać na skutek tresury ręki. Nic podobnego. To kwestia wrodzonego talentu. Gdzie indziej tę rzecz uzasadnię.



Od monachijskiego „sosu", z którego nigdy nie mógł się zupełnie wyzwolić np. Chełmoński, przeszedł Wyczółkowski do wschodnio bujnego koloryzmu. Dosmakowawszy się do dna potęgi koloru w jaskrawościach i w niuansach zarówno, artysta przeszedł do gry walorów tej sui generis odwrotności (może raczej abstrakcyjności) barw.

A skoro tak, również kształt musiał ulec odpowiednim przeistoczeniom.

I wreszcie artysta emocjonalny poprzestawał na jednym tylko okrzyku, na jednej łzie, na uśmiechu jedynie, zamiast się oddać gadatliwości narracji wielosłownej. I słusznie, ponad wszelkie słuszności. Bo urok wizualny pewnych fragmentów naszego świata, jest tak przemożny, że reakcją nań jedyną może być już tylko ugięcie kolan i złożenie dłoni.

Wyższego objawu zachwytu artysta dać nie mógł, przynajmniej jako duch ucieleśniony — człowiek.

Zadaniem któregoś z polskich historyków sztuki, i dodajmy obowiązkiem, jest opracowanie dzieła Wyczółkowskiego, gruntownie pod względem ścisłości chronologicznej. Ja zaznaczę obecnie mimochodem jedynie, kilka pozycyj zasadniczych tego nieomal stulecia dziejów sztuki w Polsce, w zakresie pracy artystycznej autora „Maryny Mniszchówny".

W roku 1880 ukończył Wyczółkowski studia akademickie, ostatnio w pracowni Matejki. W roku 1895 (do 1911) sam zostaje profesorem krakowskiej Akademii. W latach 1879—1895 maluje artysta przeważnie olejno i przeważnie kompozycje figuralne. Należy tu wymienić „Św. Kazimierz i Długosz". „Maryna Mniszchówna", „Alina", „Zwierzenia", „Ujrzałem raz", „Rybacy", „Orka", „Kopanie buraków", „Druid", „Sarkofagi".

Z roku 1895 pochodzi olśniewająca suita pasteli „Skarbiec Wawelski" w której artysta, z jakąś wschodnią namiętnością do wspaniałości, tworzy drugi skarbiec, kto wie czy nie bardziej oszałamiający, zespołów barw mających za powód powstania klejnoty, drogocenności, atłasy i plusze, wszystko opromienione złotem. Jaka przepaść dzieli pierwsze prace artysty od tych beztreściowych anegdotycznie, a nasyconych tematem czysto wizualnym pasteli. Jeżeli też w ogóle nonsensem trąci nazwa „martwa natura", to razi ona tym bardziej wobec owego „Skarbca Wawelskiego".

Tu nie mogę nie zaczepić maniaków jabłek, śledzików i talerzyków, fajek i jajek. Wyczółkowski był tym zdrowym i naturalnym typem artysty, który nie znosił recept wyświechtanych przez tłumy artystycznego proletariatu.

Wyczółkowskiemu smakowały perły i atłasy, szmaragdy i złote korony, a berła Wawelskiego Skarbca i miał odwagę się do tego pastelami przyznać. Miał również odwagę malować „Kopanie buraków" i „Łowienie raków" zamiast „Kąpiących się" Francuzek i „Pijących" Francuzów.

Ten moment podkreślam czerwonym ołówkiem.

Moment wydobycia z własnego pejzażu wartości formalnych (barwa i kształt) nie najpośledniejszych, jak sądzę.

Dowodem „Tatry", „Morskie Oko", „Czarny Staw" no i drzewa, drzewa i jeszcze raz drzewa, i to nie oliwki Prowancji, lecz sosny.

Pożal się Boże, tylko sosny i dęby! I rzecz charakterystyczna, kiedy tematem malarstwa Wyczółkowskiego stał się świat poza opłotkami „prowincji" (jak ironizują nasi domorośli Europejczycy) polskiej, to świat ten nie zamknął się w Prowancji (czy to nie jest takaż prowincja francuska i europejska, jak



L. W Y C Z Ó Ł K O W S K I. Portret Solskiego w roli Łatki. Litografia.

Pomorze jest prowincją polską i europejską — bo leży w Europie), ale sięgnął aż do Hiszpanii.

Tak! Wyczółkowski był artystą temperamentu wschodniego. Nie zimna kalkulacja formalna skłaniała go ku rysowaniu poza anegdotycznych obrazów, ale zmysłowa pasja wobec urody barwokształtnej ziemi.

W Hiszpanii porywa go Grenada, a więc to co w Hiszpanii w tym wschodzie na Zachodzie Europy jest najbardziej wschodniego.
Autoportret wiszący w Zachęcie stanowi z tego punktu widzenia dokument nie dwuznaczny. Wyczółkowski kipi nienasyconą pasją przepychu i przepych ten manifestuje się zarówno w kolorystyce mistrza jak w jego rysowniczym zygzaku.
Kiedy kwitnie grusza, to jest przepych, kiedy rozpościera swe konary pięćsetletni dąb to jest przepych, kiedy szron okrywa wnętrze lasu to jest także przepych.
I kiedy artysta rysuje ołtarz Wita Stwosza w kościele Mariackim z witrażami w tle, to także jest przepych.
Artysta ekstatyczny, to miano należy przyznać malarzowi storczyków i rysownikowi Puszczy Białowieskiej, Tucholskiej i Dębów w Rogalinie.
A skoro się mówi przepych w odniesieniu do artyzmu Wyczółkowskiego, mówi się naturalnie o wykwincie.
Wykwincie, trzeba dodać, męskim, dalekim od epigonicznego zdegenerowania chorobliwych przefiltrowań.
Wyczółkowski jest wykwintny w swym przepychu estetycznym jak tygrys. Jest może nawet drapieżny. Nabiera też tutaj szczególnego sensu wyrażenie o lwim pazurze.
Raz zadrasnąwszy nim świat, Wyczółkowski upojony broczącą z rany tęczą, zapomniał raz na zawsze o wszelkich przepisach wpajanych w uczniów Akademii i mimo oklepania wyrażania nie można nie powiedzieć o nim, że rozwinął skrzydła.
I co za skrzydła! Mocne jak u orła, piękne jak u motyla podzwrotnikowego. Odtąd pejzaże, kwiaty i wszystko co dłoń artysty przyprowadzała do istnienia w swych dziełach, olśniewało nas barwą. Barwą przede wszystkim. W jej blasku nie zwracało uwagi to co zwiemy wartościami rysowniczymi. Te przyszły wyraźnie do głosu dopiero w litografiach. Tutaj mistrz za jednym zamachem kredki (mówiąc zgrubsza), malował i rysował. Barwa i kształt uwidoczniły się w litografiach Wyczółkowskiego w syntezie waloru.
Nie wiadomo tu gdzie plama staje się linią, a linia plamą. Zygzak ma tutaj skalę rozległą. Słowo odmawia posłuszeństwa wobec tej maestrii mówiącej sama za siebie.
I dopóki ktoś nie zobaczy na własne oczy dzieł mistrza, nie może sobie z opisu wyobrazić czym one być mogą.
Czysta ich wizualność jest tak wysublimowana. Kto może napisać o kompozycjach Strawińskiego, tak, żeby zwykły czytelnik powziął pojęcie o nich bez złudzenia, choćby w przybliżeniu właściwe?
Może tu źródło milczenia o Wyczółkowskim. Bo to co o nim pisano jest tak skąpe ilościowo w stosunku do tego co pisane o innych, dziesięć razy mniej wartościowych, że właściwie możnaby powiedzieć, że Wyczółkowski był przemilczany.

Wyczółkowskiego uważano za wielkiego artystę i... nie zajmowano się nim. Był za mało sensacyjny. Ani ludowy, ani paryski, poprostu tylko wielki artysta. To za mało. Żeby się porywać o nim pisać trzeba by wielkiej kultury słowa pozwalającej na *wyrażenie* tego, co mistrz pastelu i litografii polskiej *wyobrażał*, tak niefrasobliwie, przepysznie. Jakimż językiem dorównać wykwintowi wspaniałości jego oszałamiającej palety i olśniewającej niechybno-



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

ści rysowniczego zygzaka?! Trzeba-by tutaj pióra równego jego pędzlowi. Samo otrzaskanie z nazwiskami paryskich koryfeuszów współczesnej zmysłowości malarskiej nie wystarcza!

Wyczół był i jest, onieśmielająco trudny i dla teoretyka plastyki. Może przez niezawisłość temperamentu artystycznego i do ostateczności prostą estetykę.

A jednak, kto wie, czy nie należałoby trochę atramentu przelać pro i contra tej pozycji artystycznej, która swą rozległością zapełniła więcej niż pół wieku dziejów sztuki w Polsce.

Ponieważ tylu już ludzi przede mną myliło się, wypowiadając sądy o sprawach tego świata, niechże i mnie wolno, będzie stanąć w ich szeregu. Chodzi mi o to (aby nie odwlekać dłużej tego co chcę powiedzieć), że gdyby mnie proszono o pokazanie fotografii jakiegoś człowieka, który już nie żyje, pokazałbym raczej fotografię z lat pięćdziesiątych plus minus, niż z dwudziestych. Zindywidualizowanie bowiem typu fizycznego wydaje mi się następować dopiero w latach późniejszych. I wolę widzieć to, czym kto jest, niż czym kto mógłby być. Zupełnie tak samo nigdy w świecie nie pokazałbym nikomu kto nie zna sztuki Wyczółkowskiego, jego „Aliny" czy „Maryny Mniszchównej".
Chcąc dać temu komuś od razu zupełne pojęcie kim był Wyczółkowski plastyk, pokazałbym którąś z jego litografij ex re motywów zimowych z Gościeradza.
Każdy z nas bywa i taki i taki, a także jeszcze i siaki, ale, konkretyzując nas, mówi się o nas exterioryzujących swą szczególność.
Jeżeli Makowski przypomina trochę Gromaire'a i trochę Wojtkiewicza, niema w tem nic złego, ani dobrego, ale doskonale się składa, że Makowski mimo tamtych, czy także innych jeszcze, przypomina również Makowskiego, i to może najbardziej.
Wyczółkowski podobny bywa i do Hokusai i do Noakowskiego, a może Renoir'a, ale najbardziej przypomina Wyczółkowskiego. I wtedy właśnie wzrusza nas do dna. Do tego dna psychicznego, które ponoć przynależy żywiołowi muzycznemu.
Szron w lesie z owym krukiem, jakże nieodzownie czarnym na którejś z planszy Wyczóła, to sięga w głąb nas dojmująco trafnie. Intelekt przychodzi wobec tego już na gotowe, emocja zrobiła swoje. Możemy rozważać jej rozkoszne wibracje, ale i bez tego może się obejść.
Nie tutaj celował artysta. I tutaj nawet kres tej sztuki, absolutnej w swoim rodzaju. Tu słupy Herkulesa. Ale wiemy już dzisiaj, że świat jest okrągły, że słupy Herkulesa służą dwu stronom, Atlantyckiemu oceanowi i Śródziemnemu morzu. Wyczółkowski zawiera się cały po tej stronie — po tej stronie całej właśnie aż do krawędzi inności.

Po drugiej stronie jest druga połowa świata. I formista, ba abstrakcjonista, nie zobaczą nic gorszącego zaglądając z tamtej drugiej strony. Myślę, że nawet mogą szanować artystę, który „tyle po drugiej stronie osiągnął". Wyczółkowski osiągnął tu finezję barwy i kształtu w rytmie niuasów odmaterializowanych, ale przystępnych dla człowieka. Bo nieodhumanizowanych. Ten świat, zwiewny jak szelest piór anielskich, jest nam bliski, wymownością aluzij do rzeczy z ognia, wody, ziemi i powietrza.

Warte podkreślenia jest, a przynajmniej zanotowania, że Wyczółkowski pozostawał przez całe swoje życie obojętny wobec folkloru, wobec aktu i wobec modernizmu. Nie wiem, jaki był Jego stosunek do tych spraw *werbalny*, biorę pod uwagę jego dzieło.
Dekoracyjne rytmy barw i kształtów były Wyczółkowskiemu obce. Barwa w folklorze jest barwą lokalną, więc malarz niebieskich wołów był tu może na obcym terenie.



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

Ale akt — jako problem malarski. Akt. — żelazny program każdego malarstwa od Tycjana do Picassa, od Gersona do Czyżewskiego.
To przecież nieskończoność możliwości barwokształtnych.
Cały Renoir, na nic w razie likwidacji aktu.
A tymczasem u Wyczółkowskiego choć i poświeć, aktu nie znajdziesz. Kto



L. WYCZÓŁKOWSKI. Litografia.

wie, dlaczego tak było. Kto się tego domyśla i umie to wyjaśnić niechże głos zabierze.

Bo rodzaj pasji artystycznej rysownika „Skarbca Wawelskiego“ mógłby w akcie znaleźć temat czysto wizualny dużej wartości. Może i w tym także powód nie — aktualności Wyczółkowskiego dla pewnych grup malarskich. Czy artysta

sądził, że ten temat jest obarczony balastem poza malarskim? Nie jest to niemożliwe. Nie jest to niemożliwe, że urażało Wyczółkowskiego traktowanie człowieka jako zwierzęcia albo przedmiotu. Człowiek - ciało, to mogło się zdawać artyście uchybieniem. Człowiek traktowany w malarstwie jak pies, koń czy fajka, albo melon, to mogło artystę razić. Jeżeli go więc rysował, to interesując się tym co w człowieku jest najbardziej człowiecze — głową.

Idąc konsekwentnie po linii mych suppozycyj, tłumaczę sobie obojętność Wyczółkowskiego wobec fluktacyj modernizmu tym także właśnie, że wprowadził on „demokratyzację elementów przedmiotowych kompozycji plastycznej".

Prawie pewien jestem, że raził artystę w modernizmie współczesnym nastrój materializmu.

Odrzeczywistnienie tematu przyrodniczego w malowidłach artysty miało charakter sublimacji psychicznej. Formiści i im pokrewni uprawiają odnaturalizowanie na rzecz reformacji fizycznej.

Odrealniając cieleśnie pejzaż, butelkę, człowieka czy ptaka, nie dematerializują swych tematów wizualnych, ale właśnie materializują je tym bardziej — w materii martwej — w farbie.

Ta martwota — mogła w modernizmie dzisiejszym, obrażać poczucie Wyczółkowskiego i łaknienie przezeń życia pulsującego tętnem psychicznym.

I programowa umyślność, nieraz nie pozbawiona przekory, nie odpowiadała artyście, który w początkach skwapliwie studiował kształt natury, ale potem jednym tylko gestem kredki czy pędzla, pokazywał cały sens drzewa albo lasu, jak Noakowski ewokował sens bryły architektonicznej.

Modernizm mógł także być obcy Wyczółkowskiemu z powodu obcości jaką psychicznie i tematowo wnosił na grunt polski.

Modernizm pozostał obojętny na piękno pejzażu polskiego, jego wrażliwość artystyczna nasycała się tylko w Prowancji; Morskie Oko ani Czarny Staw nic mu nie mówiły, oliwki i cyprysy były mu bliższe niż dęby i sosny.

Wręcz inaczej niż dla Wyczółkowskiego.

Wyczółkowskiemu wystarczał Rogalin, Polesie, Puszcza Białowieska i Tucholska.

Wyczółkowski nie widział na żadnym obrazie w Luwrze czy Luksemburgu albo u marchand'ów nad Sekwaną, ani Rogalina, ani Gościeradza. Musiał sam znaleźć „sposób" ich malowania.

I znalazł.

Nie sądzę, żeby się przez to Sztuce w Polsce i w ogóle Sztuce stała jakakolwiek krzywda.

Sądzę nawet, że przyczyniło Jej to rzetelnej chwały.

— *T. Cieślewski*
syn.

Ilustracje na str. 7, 9, 11, 12, 14, 19, 21, 23, 25 i 26 reprodukowane dzięki uprzejmości p. konsula Savery z jego zbiorów prywatnych.

Reprodukcja dzieł Leona Wyczółkowskiego za zgodą Zarządu Miejskiego w Bydgoszczy.

A D A M   R Y C H T A R S K I

Trzecia zbiorowa wystawa Adama Rychtarskiego w Salonach I. P. S-u, to rezultat 30 lat pracy w samotności, bez poklasu, w zamilczeniu, pracy spędzonej w ciężkiej walce z sobą o zdobycie prawdy niezakłamanej, bez kompromisu na rzecz własnej słabości, lub słabostek otoczenia.

Czy to charakter osobisty Rychtarskiego, czy też dziwny zbieg okoliczności postawiły go w kompletnym odosobnieniu?
Człowiek przy ludziach mało mówiący, a jednak nie mruk, pozbawiony wylewności, a jednak szczery — dopiero w czterech ścianach pracowni lub na pejzażu, sam na sam z płótnem, nauczył się rozmawiać ze swym obrazem i z nim staczał walkę o treść artystyczną, o wyraz, o prawdę.

Obrazy Rychtarskiego z wielką siłą, pełne szczerego uczucia porywają każdego, kto na wystawę nie przychodzi szukać artystycznych nowinek, lecz prawdziwej sztuki.
„Jakże błędne jest mniemanie — mówi Maurice Denis — iż rysunek polega na ścisłości! Przez rysunek rozumiemy pożądanie formy. Im potężniejsze jest pożądanie, tym piękniejszy rysunek". A Rodin pisze: „...brzydkim jest w sztuce wszystko to, co jest fałszywe, wszystko, co się uśmiecha bez przyczyny, co się manieruje bez powodu"... „wszystko, co jest paradą piękna i gracji, wszystko, co kłamie".

Na tle tych prawd jakżeż dostojnie wygląda sztuka Rychtarskiego. Rysunek dla niego nie jest konturem zapełnionym barwami, przez zestawienie koloru, czy walorów budujących bryłę w przestrzeni — to jest zwarcie sąsiednich plam zmagających się ze sobą, tworzących w swym dynamicznym spięciu formę. Równowaga tak pojętych form w prostokącie obrazu tworzy kompozycję.

Rychtarski nie umie i nie mógłby nigdy rysować węglem konturów pejzażu czy figury — aby je później malować. Kształt dla niego jest zawsze rezultatem zderzenia plam barwnych. Wiążąc je i równoważąc na podstawie swego wyczucia, nie spokrewnia je ze sobą, lecz skłócone scala w formę, zestawiając w ten sposób, iż tworzą organiczną całość obrazu. Kolor buduje kształt figury, kolor ją wiąże z przestrzenią. Dlatego też u Rychtarskiego jest tak rzadko spotykane u nas wyczucie terenu w pejzażu, jedność portretu z tłem, umiejscowienie przedmiotu w przestrzeni. A gdy analizujemy środki, jakimi osiągnął taki rezultat, stwierdzamy; w każdym obrazie są różne, czasem nawet przeczące utartym regułom o rozmieszczeniu waloru w przestrzeni, o kolorach wstępujących i występujących.
Żadnej klasyfikacji nie da się przeprowadzić w stosunku do Rychtarskiego. Wybiega on daleko poza utarte szablony. Nie można go określić mianem impresjonisty, choć jest wrażeniowcem, choć nie przedmiot maluje, lecz swoją malarską prawdę, którą wie, którą czuje przesubtelnionymi zmysłami. Nie odtwarza on tylko światła jako głównego aktora, grającego na płaszczyźnie przedmiotów — maluje on swe wielkie ukochanie przyrody, swój zachwyt, zachłyśnięcie się wizją świateł i kolorów, kształtów i przestrzeni, nie zapominając o tym, że przez nie właśnie i z pomocą ich przemawia do niego życie, jako stale zmienna, płynna w swych przemianach, przebogata w treści, nigdy się nie powtarzająca emanacja piękna.
Obrazy Rychtarskiego nie są patetyczne w swych motywach. Wszystko, gdzie dojrzy swą prawdę — czy to kamienie przy szosie, czy półki w archiwum, czy domy na wsi, czy ulica w Warszawie, jeziora i morze, drzewa i akty, figura ludzka, głowa — wszystko jest tematem do rozmów z sobą, wszystko jest treścią jego prac malarskich.
Motywy, obok których tysiąc ludzi przejdzie, sytuacje, które rzadko nawet malarza zafrapują, — motywy, działające na pierwszy rzut oka jako rezultat przypadkowego zatrzymania się obserwatora, — przy bliższym zżyciu się z obrazem przekonywują nas do siebie, tłuma-



A. RYCHTARSKI. Pejzaż (olej).

cząc się, jako konieczne, interesują czymś nieoczekiwanym, świeżym i dosadnym, jak odpowiedź dziecka.

Bo też Rychtarski ma w sobie dużo dziecięcej prostoty czucia, umie kochać to z czym żyje i, tłumacząc na zmysłowy język malarski — tworzy swe wizje życia, sercem dojrzane, a podane oczami w tak prosty, jednak tak wyrafinowanie subtelny sposób — że stają się naszymi, wzbogacając nas i, czym więcej z nimi obcujemy, tym są nam bliższe.

„Wnętrze kościoła" w 1907 roku, nasycone ciężkim kolorytem prostej harmonii barw, oparte na doskonałym wyczuciu waloru przestrzennego, syntetyczne w budowie brył, pełne temperamentu — oraz „Pejzaż architektoniczny z Krakowskiego Przedmieścia" z roku 1937, oparty na kontraście kolorystycznym i przedziwnej równowadze plam — oto dwa krańcowe etapy pracy. Między nimi wszelkie pozostałe są jakby ciągłym łącznikiem, świadczącym o stałym logicznym rozwoju artysty, choć nie znajdujemy dwóch obrazów o jednakowej tonacji, o jednakowym brzmieniu uczuciowym, o jednakowym potraktowaniu technicznym. Każdy z nich przemawia jakby innym głosem, razem tworząc zgodny łańcuch dociekań, pozostając z osobna reprezentacyjnym dla autora. Najpiękniejsze jego pejzaże to Kartuzy VIII, VI, III,

XII, XIII, Dom ubogich, Las, Orłowo, Leśniczówka, bogaty cykl z Warszawy z najcelniejszymi pracami Warszawa III, IV, V oraz Uściług I—V.
Pejzaże Rychtarskiego mają tyle wewnętrznej treści, iż czym je dłużej i częściej się ogląda tym bardziej zyskują. Za każdym razem znajdujemy w nich coraz to nowe niuansy, prowokują do dalszych kontemplacji. Wnętrza z piękną „Matką", akty doskonale rysowane i z pasją malowane, oraz szereg „głów" uzupełniają wystawę. Na temat tych ostatnich niektórzy krytycy wyrażali się z powątpiewaniem co do ich skończoności. Tym odpowiemy słowami Maurice Denis'a: „Wymagam, byście malowali osoby w taki sposób, aby one wyglądały na malowane, podlegały prawom malarstwa, aby nie starały się oszukać oka lub rozumu. Prawda sztuki zawiera się w zgodności dzieła ze środkami i jej celem".
Rychtarski w tym roku obchodzi 25-lecie pracy pedagogicznej. Jest to druga strona jego chlubnej działalności na polu artystycznym. Po skończeniu studiów u Konrada Krzyżanowskiego w 1909 r. Rychtarski pracuje w Monachium u prof. Carla von Maara, a po otrzymaniu absolutorium, wstępuje na studia do Simona Hollosy'ego. Od roku 1912 jest jego asystentem, prowadzi korektę w pracowni i na pejzażu. W 1919 roku Konrad Krzyżanowski sprowadza Rychtarskiego do swej szkoły i od tej pory pracują wespół na zmianę. Od śmierci Konrada Krzyżanowskiego w 1922 r. Rychtarski przejął kierownictwo jego szkoły i prowadzi ją do obecnej chwili. Znana jest szeroko metoda Rychtarskiego. Uczy on myśleć bryłą w przestrzeni, budować formę kolorem, jest wrogiem niewolnictwa wobec natury, zewnętrznego piękna i pozy.

Mieczysław Schulz



A. RYCHTARSKI. Matka (ol)

O KONIECZNOŚCI WSPÓŁPRACY ARCHITEKTA Z INNYMI PLASTYKAMI

Wiemy z historii, że w czasach rozkwitu sztuki niejeden artysta był twórcą w rozmaitych dziedzinach plastyki, a nawet i nauki. Dzisiejszy olbrzymi rozwój techniki wywołał daleko posuniętą specjalizację. Pośród niektórych artystów wyrobił się pogląd, że w plastyce też można być dobrym fachowcem bez uciekania się do pomocy innych odłamów sztuki, nawet bez ich głębszego zrozumienia. Niedawno jeszcze wielu architektów, a często i malarzy z zapałem wołało „Wolnoć, Tomku, w swoim domku".

Mieliśmy w Polsce malarzy, którzy twierdzili, że architektura nic ich nie obchodzi i malowali portrety nadnaturalnej wielkości, niemożliwe do umieszczenia w teraźniejszych wnętrzach, często tworzące zbyt ciemną plamę na dzisiejszych jasnych ścianach.

Architekt mówił: zbyteczny jest pejzaż malowany, skoro mamy okno, przez które widać prawdziwy, a kolor sam sobie stworzę przez pomalowanie każdej nóżki krzesła na inną barwę. Dziś następuje odwrót. Zrozumiano, że nie do pomyślenia jest „higieniczne" wnętrze, gdzie nie było miejsca na rzeźbę, przemysł artystyczny, malarstwo itd. Wysnuto jednak z tego wśród pewnych odłamów architektów mylny wniosek, że architekt-twórca musi się stać malarzem, grafikiem, bodaj muzykiem i pisarzem w jednej osobie. Niepodobna jest tak szeroko pojmować zadania architekta.

Należy ostrzec tych wszystkich, którzy już za czasów akademickich uprawiając wszystkie odłamy plastyki, stają się „służącą do wszystkiego". Wiemy dobrze, jak wygląda każda dziedzina uprawiana przez takiego dyletanta, o ile nie posiada on bardzo wybitnego talentu. Jeżeli zastanowić się, jaki niekiedy ma to wpływ na dalszą działalność architekta, będziemy musieli uznać, że właśnie „umiejętność" innej dziedziny plastyki wyrządza szkodę. Weźmy na przykład grafikę. Istnieje moda graficznego wykończania projektów architektonicznych, zmuszająca przy ich komponowaniu do niewolniczego trzymania się rysunku. W ten sposób, zamiast operować żywą, rzeźbiarską formą, architekt „realizuje" niewolniczo własny rysunek. Kiedy później oglądamy gmach tak wykończony, uderza nas jego graficzność. Minimalne zatracenie linii graficznej przez zwietrzenie kamienia, co z czasem musi nastąpić, niszczy w zarodku ten, już z założenia fałszywy, pomysł. Takich przykładów można by podać znacznie więcej.

Jeżeli trochę cofniemy się wstecz, to zobaczymy, jakim wielkim rezerwatem myśli twórczej było malarstwo w końcu XIX wieku. Architektura zadawalała się wówczas maskaradą stylów. Wszystkie niemal swoje twórcze wysiłki przelał ten okres w malarstwo. Chudy, głodny malarz, niezrozumiany przez ogół, samotnie gdzieś na poddaszu tworzył ze swego malarstwa, warsztat eksperymentalny całej niemal twórczej sztuki plastycznej tego okresu. Tworzył rezerwat, z którego czerpiemy dotychczas. Ogromna wrażliwość kolorystyczna, niehamowana żadnymi utylitarnymi przesłankami, szalona swoboda kompozycji, zupełne oddalenie się od życia dały sposobność wypróbowania całego szeregu możliwości plastycznych.

Możliwości, które później w innych dziedzinach plastyki dają jakże bogate rezultaty. Dosyć przytoczyć kubizm czy impresjonizm, albo odłam tego ostatniego dywizjonizmu (kładzenie obok siebie kolorów, tworzących przy oglądaniu mieszaninę optyczną), który tak wiele dał możliwości w tkactwie.

I tak więc kocioł, w którym gotowały się abstrakcyjne, oderwane od życia myśli, posłużył w dalszym biegu wypadków do rozwoju sztuki związanej z życiem, nawet z życiem codziennym. Malarze, którym przestały wystarczać ramy zakreślone przez tak zwane „malarstwo czyste", wzięli się do przemysłu artystycznego.

Obecnie malarstwo nie ma czysto eksperymentalnego charakteru. Nowa architektura zaczyna rozumieć rolę malarstwa ściennego. W ostatnich czasach obserwowaliśmy użycie wielkich malowideł ściennych, niestety przeważnie błędnych w skali.

Dzisiaj, kiedy mamy za sobą (w niektórych sferach) zrozumienie tych problemów, musimy znaleźć miejsce dla artysty w coraz bardziej rozwijającym się życiu technicznym. I tu architekt musi jak najściślej współpracować i okazać jak największe zrozumienie dla spraw przemysłu artystycznego.

Jest to bowiem pole eksperymentu, gdzie taką samą rolę gra konstrukcja, jak przy budowie drapacza chmur. Rozwiązanie formy lampy, nie mówiąc już o meblach, jest równie trudne niekiedy, jak rozwiązanie wielkiego kompleksu budowli.

I tu właśnie, przez przemysł artystyczny, znajdzie architekt ten najbliższy kontakt przede wszystkim z życiem, z jego wymaganiami i potrzebami oraz zetknie się ze wszystkimi artystami-plastykami. Rola kierownika przypada architektowi — twórcy. Musi on być dla współ-

pracujących z nim artystów inspiratorem i dyrygentem. Tymczasem często się zdarza, że architekt pozbawiony artystycznej kultury i wnikliwości, przybiera w stosunku do innych plastyków rolę feldfebla, łączącego cechy ignorancji z tupetem.
Wyrobienie w sobie zrozumienia prawdziwego dla innych dziedzin plastyki możliwe jest tylko w tym wypadku, o ile w młodości, w czasach studiów akademickich, przyszły architekt styka się bezpośrednio z innymi plastykami.
W ostatnich enuncjacjach kilku architektów, posłyszeliśmy nareszcie, że celem dzisiejszej architektury jest stworzenie wnętrza.
Ten, jakże zdrowy pogląd nasuwa szereg refleksyj. Tu właśnie spotka się architekt z najbardziej życiowymi wymaganiami chwilowych czy stałych mieszkańców przyszłego budynku. I tu zetknie się z twórcą wnętrza i wszystkimi gałęziami plastyki. Zrozumienie tych zagadnień poczyniło w ostatnich czasach wielkie postępy. Dziś nie rugujemy tkanin, niekoniecznie nóżki krzeseł malujemy na papuzie kolory. Dziś może istnieć obraz, może istnieć rzeźba. Jakie z tego należałoby wyciągnąć wnioski?
Wobec tak ważnej misji, jaka architektom przypada, musimy wymagać od nich głębokiego znawstwa i kultury, aby nie popełniali kardynalnych błędów, chociażby z dziedziny ornamentyki.
Trzeba sobie uświadomić, że dla każdego wrażliwego artysty, a szczególnie architekta, wszystkie inne dziedziny plastyki są terenem nauki i, że dobrze fałdów przysiedzieć trzeba, żeby ich sens wewnętrzny był łatwo dostępny. Można to tylko osiągnąć przez wspólne studia, lub dla tych ludzi, którzy, niestety, do lat akademickich cofnąć się nie dadzą, przez przychylnobierne, w pewnym stopniu, stanowisko do innych dziedzin plastyki.

Czesław Knothe

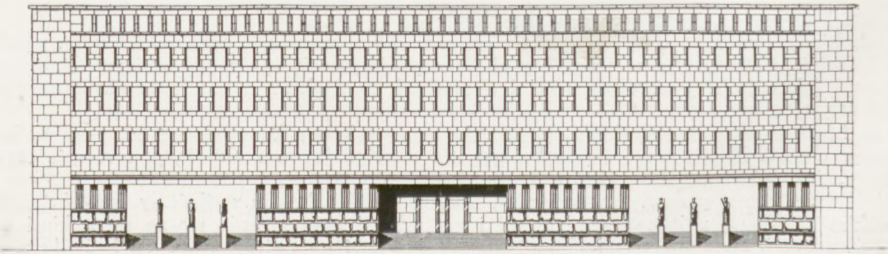
K R O N I K A

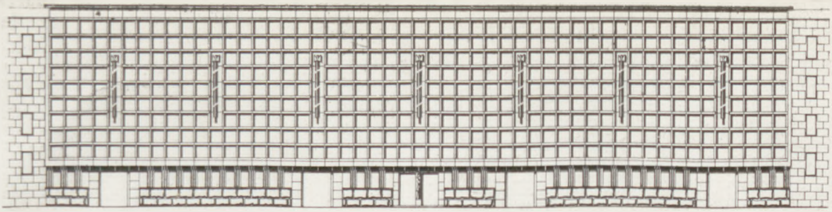
KRONIKA ARCHITEKTONICZNA.

Od 4.II.1935 r. rozpoczęto budowę w Warszawie gmachu Sądów pomiędzy ulicami Leszno i Ogrodową. Projekt został powierzony prof. Bohdanowi Pniewskiemu po wyniku konkursu zamkniętego, w którym jako równorzędne, uznano prace prof. prof. Czesława Przybylskiego i Bohdana Pniewskiego.
Gmach Sądów jest to olbrzymi budynek o kubaturze 185.000 metrów sześciennych. Ze względu na wartości architektoniczne, które ten budynek reprezentuje, jak również ze względów urbanistycznych należy ubolewać, iż gmach ten stanie w sytuacji tak niedogodnej. Wśród zabudowy zwartej przy wąskiej ulicy komunikacyjnej, daleko od śródmieścia, a przy tym na małej i trudnej do zaprojektowania działce. Będzie to pierwszy wielki gmach projektu prof. Bohdana Pniewskiego, który niedługo zobaczy Warszawa, nieliczac rozbudowy Min. Spraw Zagranicznych. Będzie to tym ciekawsze, że obecnie prof. Pniewskiemu Zarząd Miasta powierzył opracowanie nowej dzielnicy Warszawy — dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego.

Konkursy architektoniczne ostatnich miesięcy nie przyniosły specjalnie interesujących prac, natomiast szybkie budownictwo wielkich zespołów mieszkalnych przy ul. Koszykowej, Sewerynów, Jaworzyńskiej,

B. PNIEWSKI. Gmach Sądów Grodzkich w Warszawie. Elewacja od ul. Leszno Skala 1:800.





B. PNIEWSKI. Gmach Sądów Grodzkich w Warszawie. Elewacja od ul. Ogrodowej. Skala 1:8CC.

Złotej, przy Alejach Ujazdowskich, przy Chocimskiej, czy przy innych ulicach śródmieścia przyniosły powtarzające się projekty tych samych „autorów“ o pełnych wartościach kapitalistycznych (wykazujących pełne zrozumienie dla handlowości procentujących się wkładów). Z zaprzeczeniem karykaturalnym wszystkich wartości architektonicznych i urbanistycznych „tych domów z zagranicy“, które naśladują.

Leykam

KRONIKA URBANISTYCZNA.

Mury obronne Starej Warszawy.

Wśród licznych prac inicjowanych i prowadzonych przez Zarząd Miejski w m. st. Warszawie, osobne miejsce zajmuje odsłonięcie murów obronnych Starej Warszawy. Celem tego poczynania jest wydobycie z zapomnienia i zaniedbania średniowiecznych części dawnej Warszawy, przekonywujące o dawności miasta i poważnym znaczeniu jego urządzeń obronnych. Łączy się to przy tym z wprowadzeniem do zwarto zabudowanej dzielnicy wolnej zielonej przestrzeni, która da odetchnienie wśród ciasnych uliczek i wąskich podwórzy.

Mury Starej Warszawy tworzą podwójny pas okalający miasto równolegle do biegu ulicy Podwale i pojedynczą linię, przebiegającą wzdłuż wysokiego brzegu Wisły od ul. Mostowej do Zamku. Wewnętrzna linia muru, znacznie starsza, powstała przy zorganizowaniu Warszawy jako miasta, a więc w końcu XIII wieku. Linia zewnętrzna zaczęta w końcu XIV wieku, ukończona została na początku XV wieku. Linia ta wyposażona była w znacznie większą ilość baszt i urządzenia obronne przed bramami (barbakan Nowomiejski).

Z utratą znaczenia obronnego mury i baszty nieotoczone opieką zostały obudowane domami mieszkalnymi, zaś bramy po prostu zburzone.

Pomimo tych przekształceń można jeszcze dziś prześledzić bieg murów zachowanych w kamienicach przy ul. Podwale, Rycerskiej i Ślepej. W niektórych kamienicach znajdujemy dawne baszty ukryte w zakamarkach schodów i podwóreczek, zniekształcone przejściami i otworami. Część murów zachowała swą pełną pierwotną wysokość z blankami i strzelnicami. Przy wylocie Nowomiejskim zachował się fragment barbakanu uwieńczony krenelażem widocznym na ścianie przylepionego do barbakanu domku.

Pierwszy etap robót nad odsłoniciem muru objął odcinek od ul. Nowomiejskiej do Wąskiego Dunaju i polega na utworzeniu wolnego międzymurza, które potraktowane będzie jako pas zieleni z chodnikiem z piaskowcowych płyt. Przy zbiegu ul. Nowomiejskiej i Podwala odsłonięte zostały tuż pod jezdnią ulicy dwie ostrołukowe arkady mostu, łączącego bramę Nowomiejską z barbakanem. Na filarach tego mostu pozostały arkadowe przesklepienia dawnych mostowych baszt. Dla uwidocznienia tego mostu oraz odsłoniętej baszty tzw. Prochowej, wykonana będzie przy zbiegu ulic Podwale i Nowomiejskiej, fosa zagłębiona na 4 m. w stosunku do poziomu jezdni. Mury są oczyszczone z naleciałości przeróbek i otynkowań, wracając do swej dawnej surowej i pięknej faktury. Różnicą tej ceglanej faktury i otynkowanych elewacji domów wydobyte zostanie jednolite wrażenie dla całej odsłoniętej części obwarowań. Usu-

Barbakan Nowomiejski.
Rekonstrukcja dr. J. Zachwatowicza.





Odsłonięcie starych murów.

nięcie kilku pozbawionych wartości zabytkowej zabudowań oraz wprowadzenie zieleni nada tej części Starego Miasta zupełnie nowy charakter. Wolne ogrodowe przestrzenie i wspaniałe zabytki dawnej obronności Warszawy doprowadzone do należytego stanu, oto wyniki prowadzonych obecnie prac. Prace powyższe wykonywane są sposobem gospodarczym przez Wydział Techniczny Zarządu Miejskiego według projektów i pod ogólnym kierownictwem dr. inż. arch. Jana Zachwatowicza. Nad biegiem prac czuwa Miejska Komisja Opieki nad Zabytkami Warszawy z dyr. Stanisławem Lorentzem na czele oraz konserwator na m. st. Warszawę, arch. Tymoteusz Sawicki. *Z.*

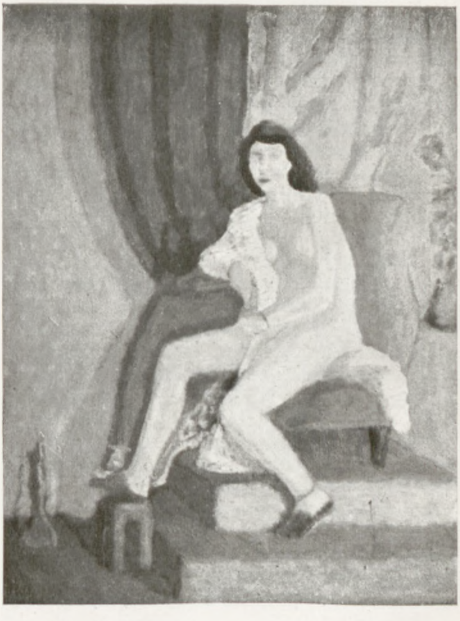
KRONIKA MALARSKA.

Grudniowy Salon Malarski w Instytucie Propagandy Sztuki jest dobrą i poważną wystawą. Zorganizowany na zasadach normalnych, regulowanego przez jury, powszechnego dopływu artystów — skupia wyłącznie malarstwo sztalugowe, omijając grafikę i rzeźbę. W zestawieniu z Salonami ostatnich paru lat, obecny Salon I. P. S-u ma poziom bardziej wyrównany. Mniej widać nonszalancji w robocie, więcej jakoś rzetelności i opanowania. Uderza ilościowa przewaga malarzy budujących swe obrazy kolorem, nie linią, budujących na ogół spokojniej, bez pospolitego do niedawna rozdygotania quasi — impresjonistycznego. Charakterystyczny dla Salonu jest brak pewnych skrajności: brak na przykład typowych członków Bractwa św. Łukasza (z wyjątkiem Frydrysiaka), jak również czołowego „Kapisty" — Jana Cybisa.
Katalog wystawy obejmuje 135 malarzy i 176 dzieł. W głównej sali dominuje rozmiarem i siłą monumentalna kompozycja Kowarskiego „Rok 1863". Z młodych malarzy specjalnie godziłoby się wysunąć Bylinę, Czapskiego, Potworowskiego i Wodyńskiego. *R.*

KRONIKA RZEŹBIARSKA.

W związku z konkursem na Pomnik Marszałka Józefa Piłsudskiego w Warszawie, warto jest przypomnieć zdania drukowane przez Stanisława Witkiewicza o konkursie na pomnik Adama Mickiewicza w Krakowie. Oto co pisze po konkursie:
— „Pomnik Mickiewicza, któryby mógł zadowolnić naszą opinię publiczną i jej przedstawicieli, związanych w komitety ogólne, ścisłe i szczególne, musiałby być jednym z tych cacek, któremi się bawią monarchowie głębokiej Azyi. Musiałby być pawiem rozpościerającym ogon, trzepoczącym skrzydłami, grającym czułe arye i przewracającym oczami.
Sądząc z tego, czego żądano od pomnika, Mickiewicz musiałby mieć ruchomą głowę, jak porcelanowy Chińczyk ze składu herbaty i raz spoglądał w niebo, szukając natchnienia, to znów na dół z wyrazem miłości do ziemi rodzinnej".
— „Mickiewicz może na rozkaz komitetu wstawać lub siadać, może go wieńczyć ojczyzna lub nie, mogą w koło niego tańczyć wszystkie figury pozbierane ze wszystkich pomników całej Europy, albo też pójść sobie precz, — pomnik ten będzie zawsze tylko marną kompilacyą, może wartą sto tysięcy guldenów, ale nie wartą Mickiewicza, — a dla przyszłych pokoleń będzie

T. POTWOROWSKI. Odaliska.



tylko świadectwem ubóstwa i niemowlęctwa naszej sztuki".

„Skąd ten gorączkowy pośpiech? Czy dzisiejsze pokolenie, dzisiejsze komitety myślą, że bez nich, bez pomnika postawionego przez nich upadnie sława i wielkość Mickiewicza?"

A teraz list Witkiewicza do komitetu po zbudowaniu pomnika:

„Szanowni Panowie! Pomnik Mickiewicza jest po prostu potwornym!" i dalej: „Ta kupa granitów kloców i niedołężnych figur nie jest pomnikiem godnym Mickiewicza i powinna być zburzona".

„Jedyną zasadą, w imię której ludzie bronią tego pomnika, jest to: że pieniądze wydane. Marna to zasada!"

KRONIKA GRAFICZNA.

— *Exlibrisy St. O. Chrostowskiego* tekst Stanisława Woźnickiego. Wydanie M. Arcta. Warszawa, 1936. 48 oryginalnych drzeworytów.

— Reichenstein-Mehlerowa Olga. *Smokowski Wincenty.* Doświadczalna Pracownia Graficzna Salezjańskiej Szkoły Rzemiosł. Warszawa, 1936.

— *Dudelsach Schalmei u. Geige* (Polnische Volkslieder). Przekład R. Waltera. Rysunki E. Manteuffla. Nakład dr. E. Hauswedell & Co. Hamburg, 1937.

J. C Z A P S K I. Autoportret





E. A R C T. — Ulica Bracka.

W najbliższym czasie ukażą się:

— Ewa Szelburg-Zarembina. *Legendy Warszawy.* Z 10 drzeworytami S. Mrożewskiego. Układ graf. S. Mrożewskiego. Tłoczone w Drukarni Miejskiej. Wydanie Tow. Bibliofilów Polskich w Warszawie. (Wydawnictwo Subskrypcyjne).

— *„Jesteśmy w Warszawie".* Wyd. Związku Zaw. Literatów Polskich. Literacki przewodnik po Warszawie, pióra 38 autorów, z ilustracjami Berezowskiej, Chrostowskiego, Cieślewskiego, Gronowskiego, Klukowskiego, Manteuffla, Mrożewskiego, Piotrowskiego, Wajwóda, Żeromskiej. 1 drzeworyt oryg. Chrostowskiego, układ graf.: S. O. Chrostowskiego i dr. T. Przypkowskiego. Okładka T. Gronowskiego.

— Julian Tuwim. *Lokomotywa.* Książka dla dzieci. Opracowanie graficzne studio Levitt-Him. Druk offsetowy. Zakł. Graf. Straszewiczów. Nakład J. Przeworskiego w Warszawie.

— *Arts et Métiers Graphiques* Nr. Special 59 „Les Arts ét les Techniques Graphiques", jest pierwszą z cyklu publikacji zapowiedzianych przez to wydawnictwo z okazji wystawy paryskiej. W serii tej ukażą się: *„Paris de Jour"* z przedmową Cocteau, fotografie de Schall'a, *„Seine chef-lieu Paris"* Vallat'a, *„L'écriture latine"*, opracowane przez Mallon'a, Marichel'a, i Perrat'a, *„Les arts primitifs français"*, *„Photographie 38"*, *„130 chefs d'oeuvre de l'art français"*, *„L'Homme, l'électricité et la vie"*, *„Exposition 37"*, *„Les Maîtres de l'Art indépendant 1897—1937 au Petit Palais"*.

Bardzo bogaty numer ten zawiera m. in. artykuły: A. Bargilliat'a o zasadniczych elementach druku, J. Mallon'a o ewolucji pisma, J. Bruller'a o ewolucji książki kolekcjonerskiej w okresie powojennym, P. Mac-Orlan i R. Devigne o ilustratorach okresu

powojennego, bogatą kronikę, aktualia, liczne wkładki i załączniki. Drukowany jest nową czcionką Cassandre'a, wyprodukowaną przez firmę Peignot.

Uzasadniony zresztą nawrót do klasycznych form oncialu, tłumaczą producenci nie względami dekoracyjnymi, lecz dążeniem do oczyszczenia minuskuły czcionkowej z naleciałości i deformacji pisma ręcznego, które tworząc swego rodzaju stenografię, zatraciło indywidualne formy poszczególnych liter ze szkodą dla czytelności. Czcionka ta, lansowana bardzo na wystawie paryskiej, stanowi bezwarunkowo postęp w literniczej twórczości Cassandre'a, świadczy jednak, że ten znakomity grafik nie jest urodzonym liternikiem i pomimo bardzo sumiennego opracowania tematu, stworzył typ czcionki niesłychanie suchej dalekiej od tradycyj pisma narzędziowego.

— Dn. 5 listopada b. r. została otwarta w „The Art Institute" w Chicago 6 międzynarodowa wystawa litografii i drzeworytu. W dziale polskim wystawiają: Bartłomiejczyk, Chrostowski, Fijałkowska, Giedroyć-Wawrzynowiczowa, Huskowa, Konarska, Manteuffel, Mrożewski, Nowotnowa, Rużycka, Howorkowa, Steller, Telakowska, Zgaiński, Żurawski, Zylberberg.

— W dn. 7 grudnia b. r. została zamknięta Wystawa Związku Zawodowego Grafików w Tow. Zachęty Sztuk Pięknych w Warsza-

S. MROŻEWSKI. Ilustracja do „Legend Warszawy" drzeworyt.



LA TYPOGRAPHIE imprime à partir d'éléments « en relief », tous à la même hauteur, enduits d'une mince pellicule d'encre d'épaisseur uniforme. Les valeurs sont exprimées par la surface relative des éléments imprimants.

L'OFFSET, qui n'est qu'une variante de la lithographie, fait appel au principe d'antagonisme entre l'eau et le corps gras. Éléments imprimants et non imprimants sont « dans le même plan », délimités par un phénomène d'ordre physico-chimique. Les régions imprimantes sont garnies d'encre grasse et les régions non imprimantes toujours humides. Les nuances sont exprimées comme en typographie par la surface relative des éléments imprimants, tous enduits de la même épaisseur d'encre.

L'HÉLIOGRAVURE imprime à partir d'éléments « en creux », tous de même surface mais de profondeurs différentes, remplis d'encre. Les valeurs sont fonction de l'épaisseur relative de l'encre dans chacun des creux.

Les muscles de la main tendent à la facilité. L'œil discipline cette facilité. Et les formes foisonnent, toutes commandées à l'origine par le mécanisme immuable de la capitale, si bien que dès le IV' siècle, au plus tard, il existait une minuscule encore lourde, dont seules quelques lettres avaient une structure encore différente de l'écriture tout à fait au point qui apparaîtra quatre siècles plus tard et qu'on appellera minuscule caroline. Les scribes de l'époque carolin

Czcionka Peignot.

wie, obejmująca drzeworyt, litografię i techniki metalowe. Katalog wystawy wyróżnia się opracowaniem graficznym.

Na wystawie zostały przyznane następujące nagrody:

Nagroda prezydenta Rady Ministrów zł 500 — St. O. Chrostowskiemu, nagroda ministra W. R. i O. P. zł 300 — Aleksandrowi Sołtanowi, nagroda prezydenta m. st. Warszawy zł 300 — Władysławowi Zakrzewskiemu, nagroda ministra Augusta Zaleskiego zł 150 — Stefanowi Mrożewskiemu, 3 nagrody Leopolda Wellisza po zł 100 — Tadeuszowi Cieślewskiemu (syn), Zofii Fijałkowskiej i Mieczysławowi Jurgielewiczowi.

Zaszczytne wyróżnienia otrzymali: Maria Dunin, Aleksander Rak, Paweł Steller i Fiszel Zylberberg.

M.

KRONIKA WNĘTRZ.

Meble na Wystawie Paryskiej.

Można byłoby się spodziewać, że na wystawie poświęconej sztuce i technice ujrzymy specjalnie ciekawe meble. Temat aktualny. Świetnie rozwinięty w niektórych krajach przemysł meblarski dawał wielkie pole do popisu. Tymczasem niewiele państw wystawiło ciekawe eksponaty.

Meble wystawione w Paryżu możnaby podzielić na dwie grupy. W pierwszej główny nacisk położono na wyrafinowanie formy i materiał, w drugiej — na konstrukcję. Pierwsza grupa dąży do wyrafinowania zarówno w formie jak i w doborze materiału — najdroższe, często egzotyczne, drzewo, metal, skóra itd., nieraz świetnie użyte. Nie zawsze jednak ten typ mebli cechuje zdrowy sens konstrukcji i szlachetna prostota. Niekiedy to zbytnie wyrafinowanie nadaje im charakter galanteryjny. Do tego typu mebli zaliczyć należy przede wszystkim eksponaty francuskie. Nieco spokojniejsze, z wyraźnym piętnem klasycyzmu są sprzęty włoskie. Konstrukcja tej całej grupy nie wnosi na ogół nic nowego.

Inną grupę stanowią eksponaty narodów północnych: głównie Szwecji i Finlandii. Idąc po linii rozwoju mebli giętych, Finlandia już parę lat temu wprowadziła pierwszorzędne modele z dykty giętej. Ciekawostką i inowacją w tej dziedzinie jest konstrukcja częściowo maszynowa, częściowo gięta.

Jeżeli przebiegniemy myślą minione epoki, niewątpliwie dojdziemy do wniosku, że, z punktu widzenia konstrukcji, na całej przestrzeni historii meblarstwa nie ma drugiego wynalazku tak absolutnie oryginalnego, jak meble gięte, czyli tzw. wiedeńskie. Ten typ mebli przeznaczony do masowej produkcji spełnia doskonale zadanie demokratyzacji dzisiejszych założeń architektonicznych. Płynna linia giętego drzewa stanowi świetny kontrast do na ogół surowych form dzisiejszej architektury. Meble tego typu w Pawilonie Fińskim są nadzwyczaj lekkie, sprężyste, ich konstrukcja jest uwidoczniona przez niezaklejanie pasków drzewa, z których są zrobione zasadnicze formy nośne krzeseł i foteli.

Podobny typ sprzętów ma Szwecja — może są one jeszcze lżejsze i bardziej wyrafinowane w linii.

Często przy płynnych liniach giętych stosują w Szwecji skórę i futra. Materiałem użytym do ich konstrukcji jest przeważnie brzoza w kolorze naturalnym — drzewo tak rozpowszechnione w krajach północnych i świetnie charakteryzujące możliwości i upodobania wystawców.

To samo można powiedzieć o pawilonie fińskim. Całkowicie skonstruowany z jasnego drzewa o bardzo pogodnych, jasnych wnętrzach tak świetnie charakteryzuje upodobania narodowe Finlandczyków.

I u nas widzielibyśmy z chęcią wnikliwsze spojrzenie na nasze możliwości techniczne i upodobania.

Ze szczególnym uznaniem podkreślić należy wysiłki Finlandii i Szwecji, nadające tej konstrukcji swoiste piękno narodowej sztu-



A. R A K. Kobiety u studni, drzeworyt.

ki dzisiejszej. Trzeba dodać jednak, że do wyżej wymienionego sposobu konstrukcji potrzebny jest rozwój specjalnego przemysłu drzewnego i specjalnie kosztownych urządzeń fabrycznych, co na razie jest u nas bardzo trudne.

Czesław Knothe

KRONIKA SZTUKI LUDOWEJ.

Dywany sokólskie.

Polska sztuka ludowa, bogata i różnorodna, została w ostatnich czasach zahamowana przez wzrastającą wciąż mechanizację produkcji, która ekonomicznie rzecz biorąc jest silnym konkurentem dla rękodzieł. W trosce o istnienie tego, niewątpliwie ważkiego składnika kultury narodowej Towarzystwa Popierania Przemysłu Ludowego podjęły intensywną działalność, zmierzającą do rozwoju i podniesienia stanu wytwórczości rękodzielnictwa wiejskiego.

Akcja ta, trudna i wymagająca starannego przygotowania naukowego i artystycznego, prowadzona jest obecnie w całym szeregu ośrodków, specjalnie zaś tam, gdzie zdobnicze tradycje ludowe przejawiają się wyjątkowo silnie.

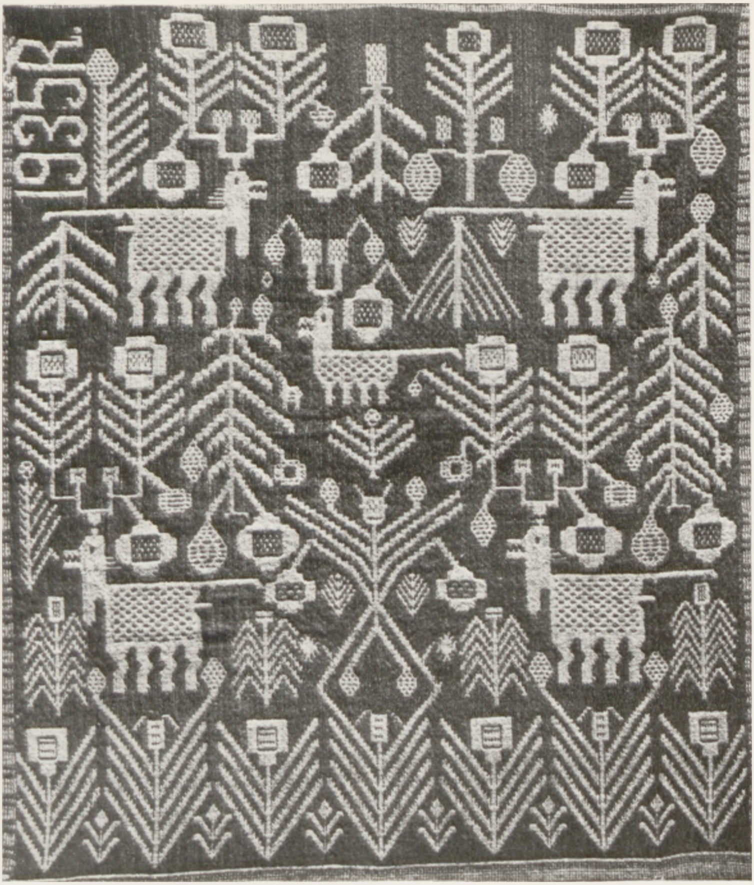
Szczególnie interesujące wyniki tej działalności zostały osiągnięte w m. Sokółka w Grodzieńszczyźnie. Istniejący tam dotąd ośrodek tkacki jest niewątpliwie pozostałością tyzenhausowskich prób uprzemysłowienia północnych kresów Rzplitej przez podskarbiego litewskiego, w drugiej połowie XVIII wieku w postaci założenia ręcznych fabryczek tkackich.

Wysiłki zawiodły. Z szerokich projektów reformatora zostały tylko silnie zakorzenione tradycje tkackie.

Dywany sokólskie swą tylko nazwą wiążą się z tyzenhausowską przeszłością — nazwą wskazującą raczej na użytkowość tych tkanin, gdyż z właściwymi dywanami technicznie nic wspólnego nie mają.

Są to tkaniny wełniane o bardzo prostym splocie, podwójne — tj. jakby dwie niejako tkaniny, złączone przewijającą się przez nie nitką wspólnego wzoru.

Wzór dwustronny uderza niezwykłym bo-



DYWAN SOKÓLSKI.

gactwem ornamentyki o motywach roślinnych i zwierzęcych.
Tkaniny są z założenia — dwubarwne, utrzymane w zgęszczonym kolorycie, tak właściwym dla barwików naturalnych. Niezwykle ciekawy pokaz tych tkanin urządził w tym roku „Len Wileński“ dając możność poznania tego mało znanego działu tkactwa ludowego.

w. w.

Z WYSTAW.

Po zamknięciu wystawy w Rapperswilu, zorganizowanej przez komisarza wystawy p. Halinę Kenarową i delegata Bloku Z. A. P. kol. Stanisława Appenzellera, które nastąpiło 15.X.1936 r. i którą zwiedziło 3.600 osób. Staraniem Zarządu Bloku Z. A. P. wystawa została wiosną 1937 r. przewieziona do Genewy. Komisarzem wystawy był kol. Stanisław Appenzeller. Uroczyste otwarcie, po skompletowaniu wystawy nastąpiło dnia 17 kwietnia 1937 r. w Grand Musée przy bardzo licznej publiczności (680 osób). W czasie wystawy, która trwała 6 tygodni (została zamknięta 30.V.1937 r.) zwiedziło ją, jak na Genewę rekordowa liczba 9.442 osób. Prasa w licznych artykułach (z Journal de Genève, La Suisse, Courrier de Genève, La Tribune, Le Journal Français, Gazette de Lauzane, L'Illustrée) wyrażała wysokie uznanie dla nieprzeciętnego poziomu.
Dnia 3.V.1937 r. komisarz wystawy, kol. Appenzeller wygłosił w języku francuskim odczyt o sztuce polskiej, w godzinach zarezerwowanych dla Ligi Narodów w Radio genewskim.
Ogółem w Rapperswilu i Genewie zostało sprzedanych 51 eksponatów, co stanowi 30% wystawionych: obrazów, rzeźb, grafik i tkanin.

B I B L I O G R A F I A

(architektury i plastyki za r. 1937)

ARCHITEKTURA.

Architektura polska. 4⁰ 112. Warszawa, 1937. Wyd. mies. „Architektura i Budownictwo".

Ekielski Jan i *Świszczowski Stefan*. Krakowski kościół św. Andrzeja w dobie romańskiej. Rekonstrukcja architektoniczna. 4⁰ 43. Kraków, 1937. Pol. Akad. Umiej. Z Prac Kom. Hist. Sztuki, t. 7.

Herbst Stanisław i *Zachwatowicz Jan*. Twierdza Zamość. 4⁰, 157, 79 rys., VII tabl. Warszawa, 1937. Wyd. Zakł. Hist. Arch. Pol. i Hist. Szt. P. W.

Markowski Feliks. O stylu polskich siedzib wiejskich, z licznymi rycinami. 16⁰ 46. Lwów, 1937.

Mączyński Fr. Kościół Najśw. Panny Maryi w Krakowie 8⁰, 127, 63 il. Kraków, 1938. Druk. Narodowa.

Morelowski Marian prof. Co będzie z placem Katedralnym, co ze Starym Wilnem? Niebezpieczeństwa modernistycznej urbanistyki w głównych centrach wielkiej przeszłości. 8⁰ 8. Wilno, 1937.

Tołwiński Tadeusz. Urbanistyka. T. II. Budowa miasta współczesnego. Z 302 rys. 8⁰ 434. Warszawa, 1937. Zakład Urb. Pol. Warsz.

PLASTYKA.

Dobrowolski Tadeusz. Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim. Z 104 rys. w tekście i 135 ryc. na 116 tabl. 4⁰ 127. Katowice, 1937. Muzeum Śląskie.

Hornung Zbigniew. Antoni Osiński, najwybitniejszy rzeźbiarz lwowski XVIII stulecia. Z 41 rys. na 22 tabl. 8⁰ 77. Warszawa, 1937. Wydaw. Zakł. Arch. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz.

Katalog darów prof. Leonowej Wyczółkowskiej, prof. Konstantego Laszczki i prezesa Kazimierza Kierskiego. Z 42 ilustr. 8⁰ 16. Bydgoszcz, 1937.

Mańkowski Tadeusz. Lwowska rzeźba rokokowa. 4⁰ 191 i 114 ilustr. Lwów, 1937. Tow. Mił. Przeszłości Lwowa.

„Nike", I rocznik, czasopismo poświęcone polskiej kulturze plastycznej, pod redakcją doc. dr J. Starzyńskiego. 4⁰ 312, 20 il., 51 tabl. Warszawa, 1937. Instytut Propagandy Sztuki.

Rogoziński Marian ks. Zabytki polskiego średniowiecznego snycerstwa 8⁰ 37. Poznań, 1937.

Ruszczyc Ferdynand. Liść wawrzynu i płatek róży. Wyd. pod red. Jana Bułhaka. 8⁰ 213. XVIII. Wilno, 1937.

Ruszczyc Ferdynand. 1870—1936. Przewodnik po wystawie Tow. Zachęty S. P. 8⁰ 63, 32 tabl. Warszawa, 1937.

Seweryn Tadeusz. Polskie malarstwo ludowe. Z 37 rys. jednobarwnymi i 4 wielobarwnymi. 4⁰ 114. Kraków, 1937. Muzeum Etnograf.

Skrudlik Mieczysław dr. Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny w nauce kościoła i w sztuce. Z 62 ilustr. 8⁰ 151. Gostyń — św. Góra. 1937.

Spis tymczasowy obrazów, znajdujących się na wystawie „Sto lat malarstwa lwowskiego 1790—1890. 8⁰ 14. Lwów, 1937. Galaria Narod. m. Lwowa.

Stelmachowska Bożena dr. Sztuka ludowa na Kaszubach. Z 126 ilustr. 4⁰ XI, 83. Poznań, 1937.

Studia do dziejów sztuki w Polsce. T. IV, z 31 rys. 4⁰ 34. Warszawa, 1937. Zakład Archit. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz.

Szablowski Jerzy. Zaśnięcie Matki Boskiej. Obraz cechowy z począt. XVI w. w Mszanie Dolnej. 4⁰ 12. Kraków, 1937. P. A. U.

Tatarkiewicz Władysław. Zabytek dekoracji malarskiej z epoki stanisławowskiej. 4⁰ 33. Warszawa, 1937. Zakład Arch. Pol. i Hist. Sztuki Polit. Warsz.

Trzebińska-Bodzińska Helena. Sztuka ludowa Wileńszczyzny i Nowogródczyzny a szkoła. 8⁰ 36. Wilno, 1937. Dziennik Urz. Kur. Ok. Szk. Nr 30.

Wyczółkowskiego Leona. Dzieła. Wystawa otwarta w 85 rocznicę urodzin artysty. 14 tabl. ilustr. 8⁰ 15. Bydgoszcz, 1937. Muzeum Miejskie.

Wyczółkowski Leon 1852 — 1936. Wystawa pośmiertna. 16 tabl. 8⁰ 30. Kraków, 1937. Tow. Przyj. Sztuk Pięk. w Krakowie.

Wyczółkowski Leon. 1852—1936. Dzieła malarskie. Przewodnik po wystawie Tow. Zachęty S. P. 8⁰ 74, 32 tabl. Warszawa, 1937.

Dnia 11 listopada r. b. członkowie Bloku Edward Butrymowicz i Wacław Radwan otrzymali Złoty Krzyż Zasługi i Halina Kenarowa Srebrny Krzyż Zasługi.

Redagował: inż. arch. Marek Leykam. Wydawca: Eugeniusz Arct

Adres redakcji: Warszawa, Fredry 2 m. 4. Tel. 9-75-75. Konto P.K.O. 1308 ● Adres administracji: Warszawa, Marszałkowska 148. Tel. 5-38-29 ● Ceny ogłoszeń: za tekstem 1 str. – 250 zł, 1/2 str. – 150 zł. Na okładce 3-a str. – 300 zł. 1/2 str. – 175 zł. ● Warunki prenumeraty: kwartalnie – 5 zł, dla prenumeratorów Kuriera Porannego 3.75 zł.

Zakłady Graficzne B. Wierzbicki i S-ka, Warszawa ● Składał Gustaw Załuski. Tłoczył: L. Smoleński i F. Gogol

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

8.I-1938

BAL

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

8.I-1938

BAL

AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH